



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2015

---

## **Ab nach München! Künstlerinnen um 1900**

Frietsch, Elke

Abstract: Rezension der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, September 2014-Februar 2015

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-114736>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Frietsch, Elke (2015). Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Kritische Berichte, (2):127-129.

kritische berichte	Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. <a href="http://www.ulmer-verein.de/lb">http://www.ulmer-verein.de/lb</a> <a href="mailto:kritische-berichte@ulmer-verein.de">kritische-berichte@ulmer-verein.de</a>
Redaktion	Robert Felfe, Joseph Imorde, Anna Minta, Anne Söll
Beirat	Gabi Dolff-Bonekämper, Horst Bredekamp, Roland Günther, Klaus Herding, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Norbert Schneider, Klaus Weschenfelder
Verlag	Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH Weidenhäuserstraße 88, D-35037 Marburg +49 6421 25132 <a href="http://www.jonas-verlag.de">http://www.jonas-verlag.de</a> <a href="mailto:jonas@jonas-verlag.de">jonas@jonas-verlag.de</a>
Layoutkonzept	blotto design, Berlin
Herstellung	Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH
Druck	Elbe Druckerei Wittenberg Printed in Germany ISSN 0340-7403
Bezug	Vier Ausgaben pro Jahr, Einzelheft 12 Euro, Jahresabonnement 43 Euro, Ausland 55 Euro, Jahresabonnement Studierende (mit Nachweis) 32 Euro, Ausland 45 Euro Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein Jahr, wenn es nicht bis zum 31. Oktober schriftlich beim Verlag gekündigt wird.
Zahlungsweise	Jonas Verlag/kritische berichte Postbank Frankfurt am Main BLZ 500 100 60 Konto 603101-609
Urheberrechte	Publikationsrechte liegen bei den AutorInnen. Beiträge sind urheberrechtlich nach §54 UrhG Geschützt. Alle Rechte, auch der Übersetzung, vorbehalten. Nachdruck und Reproduktion nur mit Genehmigung des Verlages.

## kritische berichte

Heft 2 2015 Jahrgang 43

### Kunsttopografien globaler Migration

Burcu Dogramaci, Birgit Mersmann, Anna Minta, Mona Schieren	Kunsttopografien globaler Migration: Orte, Räume und institutionelle Kontexte. Editorial	3
<b>I. (Un-)Sichtbare Topografien globaler Migration</b>		
Burcu Dogramaci	Places of Gastarbeiter. Stadt, Migration und Fotografie der 1970er und 1980er Jahre	5
Stefanie Zobel	<i>No Place – Like Home</i> . Sichtbarmachung von Migration in Kunstaustellungen aus Europa	16
Cédric Duchêne-Lacroix	Reise in den Archipel. Jenseits der Opposi- tion zwischen Mobilität und Sesshaftigkeit	29
Martin Schieder	Die Überfahrt als Daseinsmetapher. Auf dem <i>Navio de emigrantes</i> von Lasar Segall	39
<b>II. Konfliktzonen multilokaler Kunstvermittlung</b>		
Birgit Mersmann	<i>Cities on the Move</i> . Relokalisierung und ausstellungskulturelle Übersetzung	50
Cathrine Bublatzky	Die Politisierung des Kunst-Videos <i>I love my India</i> von Tejal Shah	65
Melanie Ulz	Koloniale Rahmungen: Die <i>Cité nationale de l'histoire de l'immigration</i> in Paris	74
Anna Greve	Völkermuseen zwischen Identitäts- stiftung und Verfremdung	85
<b>III. Transnationale Migrationsbewegungen und Kunstpraxis</b>		
Buket Altinoba	KünstlerInnen der Istanbuler Kunstakade- mie. Aufenthalt in der Fremde und Rückkehr	96
Ingo Vetter	Umsetzen/Übersetzen. Produktionsstätten internationaler Kunst in Asien	107
Mona Schieren	Dazwischen, wo Sachen verhandelt werden. Gespräch mit Natascha Sadr Haghighian	117
<b>IV. Ausstellungsrezensionen</b>		
Elke Frietsch	<i>Ab nach München! Künstlerinnen um 1900</i> (Münchener Stadtmuseum)	127
Birgit Hopfener	<i>Social Factory</i> , 10. Shanghai Biennale	130
Katrin Nahidi	<i>United History: Iran 1960–2014</i> (Musée d'art moderne de la Ville de Paris)	134
Kerstin Meincke	<i>Otobong Nkangas. Tracing Confessions</i> (Museum Folkwang)	137

naiv, teilweise auch politisch. Oft, wenn jemand nicht schon über einen bestimmten Erfahrungsschatz bezüglich der komplexen Vorgänge eines Ortes verfügt, werden erst einmal eher stereotype Reaktionen auf einen Ort entworfen, die sich natürlich wunderbar in den touristischen Blick einfügen. Es gibt konfliktbeladene Standorte, in denen man versucht, KünstlerInnen in die Konfliktlösung miteinzubeziehen. Das ist natürlich ziemlich schwierig, wenn jemand für drei Monate irgendwo hineingeworfen wird und sich dazu verhalten soll. Ich finde das relativ schwierig, vor allem dort, wo eine Verkettung von Prekaritäten zu finden ist. Viele Orte sind ja selbst prekär und dann kommt eine prekäre künstlerische Arbeit, eine Person, die ihre eigene Prekarität mit dem Geld zu überbrücken versucht – wie du es gerade beschrieben hast. Im Moment kann ich das nur als Frage formulieren. Wie möchte man damit umgehen?

**MS** Das ist eine interessante Frage für die Macher dieser Künstleraufenthaltsprogramme. Wie könnte man sie denn so gestalten, dass sie interessant sind?

**NSH** Es geht nicht nur darum, ob sie interessant sind. Für mich sind immer auch politische Fragen total wichtig. Was bewirkt das dort in diesem spezifischen lokalen Zusammenhang?

**MS** Ich meine, wie könnte man ein interessantes Residenzmodell entwerfen, das dies mitverhandelt.

**NSH** Beim Berliner Kongress *Artist Organisations International* im Januar 2015 wurde diese Frage auch wieder sichtbar an der Diskussion um den Titel der Veranstaltung. Was unterscheidet zum Beispiel international von mondial. Aus dem Publikum wurden anderen Formen des Globalen gefordert, die sich eben nicht wie der Begriff «international» an staatlichen Identitäten aufhängen. Was ist das Lokale, das Translokale und das Globale? Das Lokale passiert ja an einem ganz spezifischen Ort und kann da eine ganz große Kraft und Wichtigkeit entwickeln. In dem Moment, wo es sich verknüpft mit einer anderen Lokalität, entsteht ein Übersetzungsproblem, aber eben auch der Beginn von etwas Globalem. Im Kunstfeld wird man oft erst wahrgenommen, wenn man das spezifisch lokale hinter sich lässt und eine globale Position einnimmt. Ich nenne das manchmal die «Rem-Koolhaas-Perspektive». Sie schaut vom Flugzeug aus runter auf die Welt und erkennt *patterns*, Muster. In dieser Perspektive versucht man, diese Muster zu vergleichen mit Mustern von woanders. Dann versucht man Schlüsse zu ziehen auf das Lokale und Aussagen darüber zu treffen. Man hat auch gar nicht mehr die Zeit, sich tatsächlich ins Lokale zu begeben für länger als eine Projektdauer. Zwischen diesen drei Perspektiven des Lokalen, des Translokalen und des Globalen entsteht ein eigentlich unlösbares Spannungsverhältnis, mit dem man sich auseinandersetzen muss.

**MS** Du warst bei dem Kongress als Vertreterin von *Gulf Labor* eingeladen, einer Initiative von KünstlerInnen, die das Guggenheim Abu Dhabi boykottiert, um gegen die Ausbeutung von ArbeiterInnen beim Bau des Guggenheim Museums auf Saadiyat Island in Abu Dhabi zu protestieren.

**NSH** Man muss genau wissen, von wo aus gerade gesprochen wird. Es gibt auf der politischen Bühne häufig die Geste, etwas zu internationalisieren. Das Franchising und die Globalisierung von Museen und Universitäten ist eine dieser Bewegungen. Aber es ist völlig ungeklärt, was es bedeutet, ein Museum zu globalisieren. *Gulf Labor* setzt sich dafür ein, dass diese Prozesse mit bestimmten Standards bei der Umsetzung von Menschen- und Arbeitsrechten einhergehen.

## Ausstellungsrezensionen

Elke Frietsch

### Ab nach München! Künstlerinnen um 1900.

Ausstellung im Münchner Stadtmuseum  
(September 2014–Februar 2015)

Eine Ausstellung, die auf die Kunst von Frauen fokussiert, mag sich heute schnell dem Verdacht ausgesetzt sehen, kontraproduktive Essentialismen zu schaffen. Dass dies nicht zwangsläufig der Fall sein muss, sondern es unter bestimmten Gesichtspunkten nach wie vor hilfreich sein kann, etwa die Kunstproduktion von Frauen zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt und unter bestimmten Gegebenheiten in den Blick zu nehmen, zeigt die Münchner Ausstellung auf besondere Weise.

Welche Vorstellungen von Weiblichkeit wurden um 1900 kreiert und welche Möglichkeiten hatten Künstlerinnen überhaupt, sich von diesen Vorstellungen abzugrenzen? In der Eingangshalle vor Betreten der von Antonia Voit kuratierten Ausstellung werden die Besucher/innen mit Zitaten aus der Zeit um 1900 konfrontiert, die uns heute schmunzeln lassen. Die Argumente reichen von Paul Möbius' bekannten Sichtweisen, dass die Frau von Natur aus nicht über Phantasie und Erkenntnisfähigkeit verfüge, da sie dies «nur unruhig machen und in ihrem Mutterberuf hindern» würde, bis hin zu zeitgenössischen Gutachten an der Kunstakademie über die angebliche künstlerische Talentlosigkeit von Frauen.

Solche und ähnliche in der damaligen Wissenschaft weit verbreiteten Vorstellungen<sup>1</sup> hatten weitreichende Konsequenzen für die Definition von Kunst als «genial und genuin männlich» und Reproduktion als «weiblich und passiv».<sup>2</sup> Es wird aus damals populären kunsttheoretischen Schriften, etwa von Karl Scheffler zitiert, der erklärte, dass die Frau «die geborene Dilettantin» sei und dabei auch gleich eine Begründung lieferte: «Denn am wenigsten gelingt ihr die Schöpfung der Form, worin die eigentliche Schwierigkeit und der Wert des Kunstwerks liegt.»

Spätestens seit Linda Nochlins wichtigem Aufsatz «Why Have There Been No

Great Women Artists?»<sup>3</sup> ist bekannt, dass solche Vorstellungen die Werturteile der Kunstgeschichtsschreibung mit ihren spezifischen Diskriminierungen von Künstlerinnen nachhaltig geprägt haben. Nochlin wies auch nach, dass Frauen bis ins beginnende 20. Jahrhundert nicht nur mit Diskriminierungen im Werturteil zu kämpfen hatten, sondern auch mit einer Art von «künstlerischem Ausbildungsverbot». Der Zugang zur akademischen Künstlerinnenausbildung war ihnen verwehrt, in München zum Beispiel hatten sie bis 1919 keinen Zugang zur *Königlichen Akademie der Bildenden Künste*.

Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich München aber zu einem Zentrum der Frauenbewegung und einem Ort, an dem Frauen für den Zugang zu künstlerischer Ausbildung kämpften und sich auch spezifische Nischen schufen. So wurden verschiedene private Vereine gegründet, wie etwa der *Künstlerinnenverein* 1882 oder die *Damen-Akademie* 1884. Die Künstlerinnen, die in der Ausstellung vertreten sind, sind dem Umfeld dieser Künstlerinnenvereine zuzurechnen und haben dort ihre Ausbildung genossen. Sie fanden in München einen Ort, an dem sie eine Berufsausbildung einschlagen konnten, die ihnen in vielen kleinstädtischen Gebieten aber auch in Großstädten zu dieser Zeit noch verwehrt war. Dieser topographische Aspekt macht einmal mehr und auf komplexe Weise deutlich, dass die misogynen Autoren, die in der Eingangshalle vertreten sind, völlig ahistorisch argumentierten. Sie blendeten nicht nur soziale und institutionelle, sondern ebenfalls topografische Gegebenheiten der Zeit aus.

Die Ausstellung zeigt Arbeiten bekannter Künstlerinnen, wie etwa Käthe Kollwitz, wie auch bisher nahezu unbekannter oder heute in Vergessenheit geratener Künstlerinnen. Vertreten sind Werke aus Malerei, Bildhauerei, Grafik, Fotografie und Kunstgewerbe.

Die Exponate sind begleitet durch gut recherchierte Texte, die Einblick in das Leben der jeweiligen Künstlerin und ihren Zugang zu künstlerischem Schaffen geben.

Wannet etwa zog es nach Aufthalten in Hamburg und Hannover nach München, wo sie zunächst die *Damen-Akademie* besuchte, und dann in Dachau Schülerin von Adolf Hölzel wurde. Sie ließ sich wesentlich von japanischen Farbholschnitten beeinflussen und vollzog in ihrem eigenen Werk den Wechsel vom Symbolismus zum Jugendstil. Katharine Schöffner durchlief in ihrem künstlerischen Schaffen einen Übergang zur Abstraktion, der bislang kaum gewürdigt wird. 1908 veröffentlichte sie im *Kunstwart*-Verlag eine Mappe mit zweiundvierzig für ihre Zeit völlig ungewöhnlich gestalteten Zeichnungen und Autotypen unter dem Titel *Eine neue Sprache?*. Es handelt sich um abstrakte Stimmungsbilder, die den Fokus auf Farbigkeit, Licht und Linienführung legen. Zu ihrer Zeit wurde die Künstlerin durchaus wahrgenommen. So bemerkte etwa Kurt Schwitters die ungewöhnliche Darstellungsweise. Zu Recht wird in der Ausstellung aber darauf hingewiesen, dass Katharine Schöffners neuartiger Stil nie eine angemessene Würdigung erhielt und zunehmend in Vergessenheit geriet, während etwa František Kupka für seine um 1910 in Paris entstandene abstrakte Kunst nach wie vor internationale Anerkennung erfährt.

Ein wichtiger Schwerpunkt der Ausstellung liegt darauf zu zeigen, wie die Künstlerinnen in ihrer Zeit verankert waren. Nicht nur war ihr Werk oftmals eng mit dem männlicher Kollegen verknüpft, da diese die Ausbildung gestalteten oder die künstlerischen Vorlagen lieferten, auch in der alltäglichen Wahrnehmung wurden Künstlerinnen damals beständig mit Geschlechterbildern konfrontiert. Davor blieb selbst eine so anerkannte Künstlerin wie Käthe Kollwitz nicht verschont, wie im Text in der Ausstellung verdeutlicht wird. So wird etwa berichtet, wie Käthe Kollwitz einmal kurzerhand mit einem Tonkrug auf die Straße ging, um in einem Laden Terpentin nachfüllen zu lassen, dabei aber auf Hut und angemessene bürgerliche Kleidung verzichtete. Sogleich wurde das Gerücht verbreitet, dass die Münchner Malerinnen bereits am Vormittag betrunken seien und auf der Suche nach Schnaps durch die Straßen irrten.

Die Ausstellung verdeutlicht, dass nicht nur das Verhalten der Künstlerinnen auf be-

sondere Weise in Augenschein genommen wurde. Auch ihre Werke wurden stereotyp gedeutet. Nicht immer musste dies negativ ausfallen, auch vermeintlich positive Urteile via Klischees waren verbreitet. So hieß es etwa in einer zeitgenössischen Kritik über die Arbeiten der Landschaftsmalerin Tina Blau: «Was ihre Kunst vor allem auszeichnet, ist der männliche, energische Zug, der gerade den Wiener Künstlern häufig fehlt. Es ist so gar nichts Frauenzimmerhaftes, so gar nichts Weichliches oder Süßliches darin zu finden, so gar keine oberflächliche Geschicklichkeit.»

Vor dem Hintergrund dieser geschlechterstereotypen Stellungnahmen mag es verständlich sein, wenn die Ausstellung manchmal selbst Wertungen vornimmt, mit denen sie hinter ihr eigenes Ziel zurückfällt. So heißt es an einer Stelle im Ausstellungstext über die Künstlerin Elena Luksch-Makowsky: «Sie widmet sich [...] nicht nur einem im Jugendstil besonders beliebten Thema, nämlich dem Werden und Vergehen, sondern lässt einen genuin weiblichen und damit neuen Aspekt in die Kunst einfließen.»

Ein solcher Versuch der Aufwertung des Schaffens von Künstlerinnen mag nachvollziehbar sein, insbesondere, da die Abwertung von Künstlerinnen nicht nur in der Zeit um 1900 erfolgte, sondern zum Teil bis in die heutige Zeit reicht. So finden aufmerksame Besucher/innen in der Eingangshalle beim Lesen der misogynen Stellungnahmen über die Kunst von Frauen ein Zitat, das auf dem Kopf steht: «Frauen malen nicht so gut. Das ist ein Fakt.» Das Zitat stammt von Georg Baselitz. Dennoch wäre es produktiver, auf solche ewiggestrigen Statements nicht mit der Suche nach etwas «genuin Weiblichem» zu antworten, sondern ihnen zugrundeliegende Vergeschlechtlichungen und Ausblendungen sozialer Ungleichheiten grundsätzlich zu hinterfragen. Das scheint jedoch der einzige Punkt in der Ausstellung, an dem dies misslingt.

Die Ausstellung zeigt eine große Bandbreite unterschiedlicher künstlerischer Ansätze von Frauen, die aus verschiedenen Gegenden aus dem In- und Ausland um 1900 nach München kamen, um dort eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen.

Bemerkenswert ist die umfangreiche Fotosammlung zu Anita Augspurg, oder der Beitrag zum Kunsthandwerk, der Arbeiten von Gertraud von Schnellenbühl oder Lotte Pritzel zeigt.

Auch die verschiedenen Reaktionen der Künstlerinnen zwischen Rebellion oder Anpassung werden verdeutlicht. Als Rebellen wäre etwa die Polin Zofia Stryjenska zu nennen, die das Verbot als Frau an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste zu studieren umging, indem sie sich als Mann verkleidet mit dem Immatrikulationsausweis ihres Bruders einschrieb. Ein Jahr lang dauerte es, bis die Täuschung aufflog und Stryjenska von der Akademie verwiesen wurde. In den 1920er Jahren gelang es ihr, internationale Anerkennung zu erlangen. Vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrung des Rollentausches mag es eine Ironie des Schicksals sein, dass ihr die Bezeichnung «Prinzessin der polnischen Malerei» zuteil wurde.

Die Ausstellung bildet einen beeindruckenden Versuch, unterschiedliche künstlerische Ansätze in München um 1900 vorzustellen. Da über viele der Künstlerinnen

noch wenig an Recherche vorliegt, bleibt zu hoffen, dass damit weitere Auseinandersetzungen angeregt werden.

## Anmerkungen

1 Zu solchen misogynen Geschlechterbildern in der Wissenschaft um 1900: Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib, 1750-1850*, Frankfurt am Main 1991.

2 Maike Christadler, «Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte», in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, hg. v. Berlin 2006, S. 253–272.

3 Linda Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artists?», in: *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, hg. v. Vivian Gornick u. Barbara Moran, New York 1971, S. 480–510.



1 En plein air: Unterwegs zum Malen an der Amper, Fotografie, um 1900.